

L'Oriente

Storia di una figura nelle arti occidentali
(1700-2000)

2 volumi

a cura di PAOLO AMALFITANO e LORETTA INNOCENTI

BULZONI EDITORE

Questi volumi sono stati pubblicati con
il contributo del MIUR (Cofin 2002)

Università Ca' Foscari di Venezia
Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
Dipartimento di Studi Comparati

Università degli Studi di Bari
Dipartimento di Lingue e Tradizioni Culturali Europee

Associazione Sigismondo Malatesta
<http://www.sigismondomalatesta.it>
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-7870-213-4

Per la presente edizione
© 2007 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

L'Oriente

Storia di una figura nelle arti occidentali
(1700-2000)

II

IL NOVECENTO

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

ORIENTALISMO LORCHIANO:
IL *DIWÁN DEL TAMARIT* E I SUOI DINTORNI

Tra le illuminate pagine critiche del poeta Luis Cernuda – la voce più giovane e radicale della Generazione del '27 – si rintracciano i primi riferimenti ai legami che la scrittura lirica di Federico García Lorca manterrebbe con quella che il savigliano definisce genericamente come «poesia orientale»:

Muchas veces parece Lorca un poeta oriental; la riqueza de su visión y el artificio que en no pocas ocasiones hay en ella, lo recamado de la expresión y lo exuberante de la emoción, todo concurre a corroborar ese orientalismo. Orientalismo que acaso se manifieste en la manera natural de expresar su sensualidad, que es rasgo capital de su poesía¹.

La condivisione di codici (dal semantico al retorico) troverebbe conferma ripetutamente e sarebbe disseminata nella vasta produzione lorchiana della quale costituirebbe un *modus*.

Indica così Cernuda un cammino critico che mette al centro la stilistica e che, fino ad oggi, se appare abbastanza solitario è percorso soltanto – con parsimonia e per brevi tratti – da alcuni prestigiosi lorchisti (Marie Laffranque, Mario Hernández) senza che mai la questione abbia costituito uno snodo importante delle tendenze ermeneutiche che l'opera del granadino agglutina.

Da un altro versante, il rapporto di Federico García Lorca con l'eredità culturale ispanica è considerato dalla critica, in modo pressoché unanime, uno dei pilastri fondamentali per l'esegesi di gran parte della sua opera. Se si accantonano il ciclo poetico newyorchese e il gruppo di testi da lui definito «teatro imposible»² – che rispondono a coordinate estetiche in parte legate al surrealismo³ – sia la poesia (dal *Romancero gitano* ai

¹ L. CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1970, p. 169.

² *El público* (1930) e *Así que pasen cinco años* (1931).

³ Cfr. M. GARCÍA-POSADA, *Lorca: Interpretación de «Poeta en Nueva York»*, Akal, Madrid 1982; R. GULLÓN, *Radiografía de «El público»*, in «Litoral: Surrealismo. El ojo soluble», Málaga 1987, pp. 72-87.

Seis poemas galegos, dal *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* al *Diwán del Tamarit*) sia il teatro (da *Mariana Pineda* a *La casa de Bernarda Alba*, da *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* a *Doña Rosita la soltera*) nascono da quella che Federico considera una necessaria quanto continua misurazione con i vari *canones* trasmessi dalla tradizione⁴: proliferazione di classicismi successivi come risultato di un dialogo amoroso con quei segmenti della serie letteraria ispanica – ma non solo – che al poeta risultano più costanti o più alti, ma, soprattutto, che lui sente ancora in grado di offrire spunti estetici (sia formali, sia sentimentali) vivi e, di conseguenza, utilizzabili nella costruzione di un proprio testo. Così, tra gli altri, Góngora e la tradizione lirica galaico-portoghese, il «teatro del honor» di Lope e il donjuanismo, la poesia *romanceril* o il casticismo romantico offriranno immagini, vocazione all'esuberanza metaforica e schemi strofici, oppure temi e motivi che, simultaneamente depurati e contaminati da altri spunti, verranno ad essere materiali della nuova costellazione lorchiana in uno straordinario intreccio di fonti che non compromette l'esito né crea nel poeta vincoli manieristici.

Ma non sempre gli echi vengono dalla tradizione più alta. Alle volte lo stimolo parte dalla cultura popolare (fondo folklorico andaluso, teatro di marionette, letteratura dei *comics*) o da passaggi della serie letteraria più modesti o più riposti. In queste occasioni Lorca trasforma «en oro materiales pobres»⁵ e se spesso la sua potentissima immaginazione è capace di lavorare prendendo in considerazione la totalità del filone (nel caso del *Romancero gitano* tiene conto di tutta la tradizione della poesia narrativa *romanceril*, ma lo stesso si può dire del suo teatro tragico rispetto alla drammaturgia aurea⁶) in altre occasioni una oscura notizia di cronaca basta per procurarsi uno schema strutturale (*Bodas de sangre*).

Da questo punto di vista il *Diwán del Tamarit*⁷ non costituisce un'eccezione. Al contrario, la lunga gestazione del libro consente di rin-

⁴ Cfr. F. GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo*, a cura di M. Hernández, Alianza Tres, Madrid 1981; tra tanti altri che potrebbero essere citati ne scelgo due: A. SORIA, *El gitanismo de Lorca*, in ID. (a cura di), *De Lope a Lorca y otros ensayos*, Universidad, Granada 1980, pp. 43-49; G. SOBEJANO, *Medio verso de Lorca: «También se muere el mar!»*, in ID., *Inmanencia y transcendencia en poesía*, Almar, Salamanca 2003.

⁵ M. GARCÍA-POSADA, *Introducción* a F. GARCÍA LORCA, *Obras*, a cura di M. García-Posada, Akal, Madrid 1989-1996, III, p. 18.

⁶ Cfr. F. LÁZARO CARRETER, *Apuntes sobre el teatro de García Lorca*, in I.-M. GIL (a cura di), *Federico, García Lorca*, Taurus, Madrid 1973, pp. 271-286.

⁷ Miguel García-Posada afferma che «Lorca escribe, con toda claridad, *Diwán*, tanto en la portadilla del manuscrito como en diversos autógrafos» (F. GARCÍA LORCA, *Obras*, cit., II, p. 742).

tracciare segni di un innesto fertilissimo tra due tradizioni: quella legata alla moda degli esotismi in Occidente e quella medioevale arabo-istanica, cioè la letteratura di al-Andalus.

Per quanto riguarda la prima, la Spagna conta su una tradizione autonoma e molto consolidata. Infatti la letteratura di tema esotico, che la grande stagione dei Secoli d'Oro aveva elaborato in vasta scala – da *El Abencerraje* a *Las Guerras Civiles de Granada* già nel XVI secolo, o dai cervantini *El Cautivo* e *La Gran Sultana* alle commedie e i drammi di Lope de Vega già nel XVII – lascia il passo durante il Settecento ad una attenzione verso Oriente di stampo europeo: le circostanze storiche della Spagna borbonica favorirono il nuovo andamento che vedeva al centro l'influsso culturale francese mediato a volte dalla maniera inglese. Sulla scia delle *Cartas marruecas* di Cadalso la nuova letteratura dell'Illuminismo rielabora in senso proprio i modelli ultrapiresnaici mentre la promozione ufficiale delle cattedre di lingue orientali e l'attenzione verso la produzione di strumenti necessari per il loro studio (dizionari, grammatiche, nuove edizioni di vocabolari dei secoli precedenti) alimenta curiosità e nuove competenze in un crescendo di pubblicazioni di taglio saggistico che affondano le loro radici nella tradizione linguistica del Cinquecento istanico. Ma principalmente sono le traduzioni di testi letterari orientali dalle versioni francesi o inglesi ad aggiornare un panorama culturale desideroso di novità. Tra le varie antologie le *Poesías asiáticas* del Conde de Noroña⁸, rappresentarono la nuova bibbia dove gli *ilustrados* spagnoli saziarono la loro curiosità verso la tradizione poetica islamica e il loro successo risultò così persistente da arrivare, come vedremo, a Lorca. Quest'allineamento sulla via europea all'Orientalismo appare soavemente filtrato o corretto dalla consapevolezza della necessità di un approccio specifico, date le speciali caratteristiche della storia iberica, e si mantiene sostanzialmente durante il Romanticismo, sebbene lo sguardo attento verso la letteratura aurea favorisca la riscoperta dell'Islam granadino in ambito teatrale (*Aben Humeya* di Martínez de la Rosa) e poetico (i *Romances* di Zorrilla).

Inoltre, il vero rinnovamento degli studi di arabistica fiorisce nell'Ottocento avanzato quando la fondazione della Institución Libre de Enseñanza (1876) crea le condizioni per una seria ricerca filologica sulla produzione scientifico-letteraria dell'Islam spagnolo che condurrà a una stagione fertilissima di edizioni e traduzioni. A questa corrente colta di un Orientalismo nutrito di materia autoctona si affianca il nuovo interesse del Modernismo

⁸ G. MARÍA DE NAVA (Conde de Noroña), *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, Julio Didot, Paris 1833.

verso gli esotismi che ha una deriva letteraria nel cosiddetto Alhambrismo con testi performativi di straordinario successo popolare come *El Alcázar de las perlas* di Francisco Villaespesa, rappresentato a Granada nel 1911.

Di entrambe le derive usufruisce il giovane Federico in due momenti consecutivi dei suoi anni di formazione; il lusso visivo del teatro modernista spagnolo in versione orientalista colpirà per primo la sua immaginazione poiché, infatti, è documentato che Federico assistette alla prima di *El Alcázar de las perlas*⁹; i suoi tredici anni potevano sopportare la faciloneria versificatoria di Villaespesa, la quale però nulla toglie al valore mitico che l'Alhambra acquista nel testo; così il più importante dei *loci* della cultura ispano-musulmana incomincia ad alimentare il lavoro, marcatamente performativo, dell'adolescente Federico.

Ma il processo di trasformazione in materia poetica dello spazio musulmano granadino si dà anche in ambito musicale: Claude Debussy spazializza la sua relazione con il mito di Granada (che non visitò mai) in *Soirée dans Grenade* (1903) e in *La puerta del Vino*, *pièce* che formava parte del secondo libro dei *Préludes* (1913). Lorca, che adorò Debussy, sosteneva entusiasta che in queste due opere il compositore francese era riuscito a tradurre magicamente in musica l'ambiente notturno della Granada islamica¹⁰.

Sono questi i materiali, insieme a tanti altri – *Tierras solares* (1904) di Rubén Darío, per esempio – che conformano la visione granadina di un giovanissimo Lorca; nelle sue prime prose i testi dedicati alla città, grondanti tristezza romantica, dipingono la Granada cristiana contemporanea come una comunità quasi esangue attraversata da possenti segnali provenienti dal sostrato islamico:

Desde los cubos de la Alhambra se ve el Albayzín con los patios, con galerías antiguas por las que pasan monjas [...]. La noche tiene brillantez mágica desde este torreón [...]. Resbala una pena dolorosa e irremediable sobre el caserío albayzínero y sobre los soberbios declives rojos y verdes de la Alhambra y Generalife [...] y va cambiando sin cesar el color y con el color cambia el sonido [...]. Hay sonidos rosa, sonidos rojos, sonidos amarillos y sonidos imposibles de sonido y color... Después hay un gran acorde azul... y empieza la sinfonía nocturna de las campanas. El apasionamiento tiene gran tristeza... Casi todas suenan cansadas, llamando al rosario... Canta muy fuerte el río. Las luces parpa-

⁹ I. GIBSON, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Folio, Madrid 2003, pp. 53-54. Suo fratello Francisco racconterà anni dopo la profonda impressione che la rappresentazione fece a Federico «que vistió de mora a una de las criadas de la casa, haciéndole recitar una y otra vez los versos más evocadores de Villaespesa» (F. GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo*, cit., p. 74).

¹⁰ I. GIBSON, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, cit., pp. 56 e 604.

deantes de las callejas albayzineras, ponen temblores dorados en las negruras de los cipreses... Lanza La Vela su histórica canción... En las torres, se ven lucecillas miedosas que alumbran a los campaneros.....

Silba el tren a lo lejos¹¹.

La topografia islamica della città insinua la presenza del mito del Regno della Granada nasride nell'immaginario lorchiano già da queste prime prose di estetica modernista. L'evocazione del dominio che esercita ancora il *Palacio Rojo* avviene attraverso lo sguardo del poeta (che sceglie quell'altezza per la sua descrizione), e attraverso il suono della campana-orologio. Questo sforzo di definizione dello spazio della città con l'aiuto di un codice di suoni sarà completato da Lorca con la breve composizione musicale *Granada*, il cui titolo, risultato di un pentimento, lascia intravedere nel manoscritto la prima denominazione, ovvero *Serenata de la Alhambra*¹².

Ma contemporaneamente ai primissimi scritti di prosa poetica, Lorca mostra un interesse preciso verso la cultura islamica *tout court* che ha un precoce esito nell'articolo *Comentarios a Omar Kayyam* pubblicato sulla rivista granadina «Letras» nell'ottobre del 1917 e firmato da Federico con lo pseudonimo Abu-Abd-Alah (il nome arabo di quello che in castigliano è chiamato Boabdil, ultimo re moro di Granada¹³): primo tra i suoi lavori dedicati a grandi poeti, l'approccio impressionistico¹⁴ non toglie carica al valore simbolico che la scelta del poeta persiano assume come modello dell'irrequietezza creativa dell'adolescente; ma lo scherzo dell'identificazione con il monarca nasride è espressivo inoltre di come qualsiasi approssimazione alla cultura islamica passi in lui per la cifra granadina.

Questa piccola pubblicazione era il risultato della lettura diretta di Xayyâm, la cui seconda edizione in castigliano Federico possedeva nella sua biblioteca, dove ancora si conserva¹⁵; Federico glossa i principali temi

¹¹ F. GARCÍA LORCA, *Impresiones y paisajes. (Granada. Sonidos)*, in *Obras*, cit., VI, pp. 150-153. La campana de La Vela, collocata nella torre omonima del complesso dell'Alhambra, governa dall'epoca nasride il sistema irriguo della Vega, la fertilissima pianura che circonda Granada.

¹² Cfr. l'autografo, riprodotto in *Obras*, cit., V, p. 447. La cronologia di questo testo musicale è incerta.

¹³ Cfr. C. LO IACONO, *Il vicino Oriente*, Einaudi, Torino 2003, p. 364.

¹⁴ Per l'uso del termine nell'ambito della lingua letteraria si veda F. LÁZARO CARRETER, *La metáfora impresionista*, in *Id.*, *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid 1990, pp. 223-245.

¹⁵ Nel lavoro di M. FERNÁNDEZ-MONTESINOS GARCÍA (*Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca, catálogo y estudio*, Tesina para la Licenciatura, Universidad Complutense, Madrid 13 de septiembre de 1985) troviamo dettagli sull'esemplare

trattati dal persiano (il *carpe diem*, l'elezione del vino e dell'amore come vere ricchezze della esistenza, etc.); Lorca vede Xayyâm immerso in un «panteísmo religioso» e lo chiama «pecador de espiritualidad» e «misericordioso en extremo»¹⁶, lo compara con Baudelaire ed elogia la sua grandezza e il suo aristocraticismo¹⁷.

E che lo sguardo verso Oriente attraverso Xayyâm vertebri i primi tentativi letterari del granadino risulta evidente dal suo primo poema scritto¹⁸ *Canción. Ensueño y confusión*:

Fue una noche plena de lujuria.
Noche de oro en Oriente ancestral,
noche de besos, de luz y de caricias,
noche encarnada de tul pasional.
Sobre tu cuerpo había penas y rosas
Tus ojos eran la muerte y el mar.
Tu boca! Tus labios. Tu nuca. Tu cuello...
Y yo como la sombra de un antiguo Omar...
El sueño de las telas de Argel y Damasco
Perfumaba lánguido nuestro corazón.
Tus trenzas decían una melodía
Sobre las estrellas de tu gran pasión
[...] ¹⁹.

In questi primi esperimenti Federico è sussidiario di una visione dell'Oriente tardo-romantica e rubeniana, onirica, coloristica e scintillante, *imitatio* che, se risulta relativamente scontata dato l'orizzonte culturale nel quale si muove il giovane, è rilevante perché nutrita di uno dei grandi classici della tradizione persiana che, insieme agli altri letti di lì a poco, andrà costituendo un sostrato importante.

delle poesie di Omar Xayyâm usato da Lorca. Si tratta della seconda edizione della traduzione castigliana di Carlos Muzzio Sáez-Peña, con un prologo di Rubén Darío e illustrazioni di G. López Naguil. Questa edizione, a cura di Francisco Beltrán, fu pubblicata a Madrid, Librería Española y Extranjera, 1916. Fernández Montesinos segnala anche le *rubaiyyat* sottolineate da Lorca con la matita: cfr. I. GIBSON, *Un probable artículo de Lorca sobre Omar Jayyam*, in *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, cit., p. 38; le prime traduzioni in ambito iberico sono quelle di Vives Pastor in catalano (1907) e Martínez Sierra in castigliano (1907).

¹⁶ *Comentarios a Omar Kayyam*, in F. GARCÍA LORCA, *Obras*, cit., VI, pp. 66-69.

¹⁷ Ivi, pp. 68-69.

¹⁸ Che sia il primo lo sostiene il fratello del poeta: F. GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo*, cit., p. 162.

¹⁹ Id., *Obras*, cit., VI, p. 209.

Infatti già nel 1922 Federico torna ad includere l'Oriente islamico nel suo lavoro creativo. A questa data appartiene la sua conferenza (la prima tra le varie che pronunziò) dal titolo *Importancia histórico y artística del primitivo canto andaluz llamado «Cante jondo»*; questa modalità musicale è, secondo Lorca, «un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales», e cita Manuel de Falla come *auctoritas* a cui si appoggia²⁰. Concentra poi la sua attenzione sui contenuti delle *coplas* prima di mettere a confronto testi del *cante jondo* e altri della lirica islamica poiché quelli coincidono con «magníficos versos de poetas árabes y persas [...] en los temas del sacrificio, del Amor sin fin y del Vino»²¹. Le affinità tra *cante jondo* e poesia islamica sono esemplificate con testi dei poeti arabi Seraje al-Waraq e Ibn Zyati ma, soprattutto, con passaggi di Hâfez²², con il quale trova straordinarie coincidenze in quelle che lui chiama «obsesiones líricas»: la capigliatura dell'amata-amato, il pianto, il pianto di sangue, l'amore al di là della morte. Chiude l'elenco con il suo beniamino Xayyâm, che cita a proposito del tema del vino.

Naturalmente si guarda bene Lorca dal fare derivazioni precise tra questi poeti e la poesia popolare del *cante jondo*; al contrario, sottolinea sempre che si tratta di «afinidades y coincidencias»²³. Ma l'aggancio testuale concreto offerto alle ricerche di Falla (che manteneva con lui un rapporto di elegante magistero socratico non esente da familiarità) va considerato come una nuova forma di Orientalismo dove il metodo comparato fa capo-

²⁰ *Ibidem*. Su Falla dice esattamente: «El maestro Falla, que ha estudiado profundamente la cuestión y del cual yo me documento, afirma que la siguirilla gitana es la canción tipo del grupo "cante jondo" y declara con rotundidad que es el único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición, como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el canto primitivo de los pueblos orientales» (*ibidem*). Federico glossa il seguente passaggio di Falla: «Admitida la *siguirilla gitana* como canción tipo del grupo de las *cante jondo*, y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales» (M. DE FALLA, *El «Cante Jondo». Canto primitivo andaluz*, in E. MOLINA FAJARDO, *Manuel de Falla y el «Cante Jondo»*, Universidad de Granada, Granada 1976, pp. 212-213).

²¹ F. GARCÍA LORCA, *Obras*, cit., VI, pp. 222-223.

²² «Donde la afinidad es evidente y se encuentran coincidencias nada raras es en las sublimes gacelas amorosas de Hafiz, poeta nacional de Persia que cantó el vino, las hermosas mujeres, las piedras misteriosas, y la infinita noche azul de Siraz» (ivi, p. 223).

²³ *Ibidem*.

lino nello sforzo per dare dignità culturale alla sterminata ricchezza dell'acervo folklorico andaluso.

Non dimentica Lorca d'informare durante la conferenza che è stato il Conte di Noroña colui che gli ha offerto questi fiori della poesia medioevale islamica²⁴, notizia preziosa per ponderare l'evoluzione del suo interesse per l'Orientalismo ma anche le limitazioni di questo suo nuovo approccio alla poesia islamica, dipendente ancora da una versione mediata da altre lingue occidentali, come era quella di Noroña.

Ma, negli stessi anni, nella Facoltà di Lettere (alla quale è iscritto Lorca) si è già affermato un gruppo docente cresciuto negli ideali della Institución Libre de Enseñanza; la consuetudine di Lorca con questi maestri (e spesso esterna alle aule²⁵) lascia un segno profondo nell'idea che si va formando su al-Andalus e sul ruolo di Granada all'interno di esso; la versione amabile di questa impostazione è rappresentata dalla accademia informale chiamata «del Rinconcillo» che si riuniva nel granadino Café Alameda; tale *tertulia* si giovava della presenza di Federico e, tra gli altri, del dandy Paquito Soriano Lapresa, cultore di lingue e letterature orientali e possessore di una ricchissima biblioteca che offriva generosamente agli amici; ma membro fedele di quegli incontri era anche Navarro Pardo, cattedratico di arabo dell'Università di Granada e il cui peso nella definizione di una nuova sensibilità rispetto al passato nasride del regno di Granada fu sicuramente grande tra i più giovani²⁶.

²⁴ «Fue para mí, pues, de una gran emoción la lectura de estas poesías asiáticas traducidas por Don Gaspar María de Nava y publicadas en París el año 1838, porque me evocaron inmediatamente nuestros jondísimos poemas» (ivi, p. 225). Lorca confonde l'anno dell'edizione parigina, ma potrebbe anche trattarsi di un errore di stampa non corretto.

²⁵ È nota la sua insofferenza a lezioni ed esami documentata da i suoi biografi e dal suo epistolario. Per la ricostruzione di questo suo periodo formativo si veda P. ROSA PIRAS, *La «precoc» cultura islamica di Federico García Lorca*, in C. RUTA (a cura di), *Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno di Palermo*, Flaccovio, Palermo 1991, pp. 173-180.

²⁶ Quelli del «Rinconcillo» si proponevano di sostituire definitivamente una certa cultura ufficiale che continuava a produrre immagini stereotipate della Granada musulmana grondanti romanticismo stantio con una ricerca più autentica delle proprie radici. Rivelatrice a questo proposito è la lettera che, agli inizi di luglio del 1922 scrive Federico al suo carissimo amico Melchor Fernández Almagro, che si era installato a Madrid da qualche tempo: «Esta noche nos reunimos a comer en el último todos los del Rinconcillo [...]. La idea que esta noche se expondrá a la consideración de todos en el banquete (yo no me puedo resistir) es la siguiente [...], pero no hables a nadie de ella hasta que esté afianzada [...]. Se trata, queridísimo Melchor, de hacer en terrenos que ofrece Soriano en su finca de la Zubia un morabito en honor de Abento-

È in questo ambiente che Lorca incomincia a elaborare l'idea del suo canzoniere *andalusí*. Mario Hernández sostiene questa tesi allegando una testimonianza di Francisco García Lorca secondo il quale «el *Diván del Tamarit* fue concebido por su hermano antes incluso de escribir ninguno de sus poemas, lo que concuerda con el temprano interés del poeta por lo árabe y lo morisco como trasfondo del ser granadino» e pensa che «el proyecto del libro hinca posiblemente sus raíces en la lectura, anterior a 1922, de las que denominaría sublimes gacelas amorosas de Hafiz»²⁷. Alcune poesie furono scritte intorno al 1922²⁸, quando Federico scrive a Melchor Fernández Almagro che quella estate vuole «sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugaran por esos pueblos»²⁹.

È però al ritorno da New York e Cuba che Lorca dedica più tempo al vecchio progetto. Una parte della critica attribuisce questa nuova ondata poetica alla lettura dei *Poemas arábigo-andaluces* tradotti dall'arabista Emilio García Gómez e pubblicati precisamente nel 1930³⁰, e sicuramente la splendida traduzione di García Gómez ripropose agli occhi del poeta l'incanto della lirica *andalusí* e favorì la sua concentrazione sull'antico proposito. Cinque anni impiegò per completare il canzoniere ma Lorca non ritornò più sulla sua scelta dell'ambito spaziale di Granada come raccolto

fail y dos o tres más genios de la cultura arábica granadina. Dentro se pondría una biblioteca de cosas árabes granadinas, y fuera se plantarían alrededor del monumento sauces, palmeras y cipreses. Qué alegría, Melchorito, ver desde Puerta real la blanca cúpula del morabito y la torrecilla acompañándola! Además, sería el primer recuerdo que se tuviera en España para estos sublimes hombres, granadinos de pura cepa, que hoy llenan el mundo del Islám. Navarro casi lloraba anoche de alegría [...]» (a Melchor Fernández Almagro, 5, in *Epistolario completo*, a cura di A.A. Anderson e C. Maurer, Cátedra, Madrid 1997, pp. 148-149).

²⁷ F. GARCÍA LORCA, *Diván del Tamarit (1931-1935)*. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1934)*. *Sonetos (1934-1936)*, a cura di M. Hernández, Alianza, Madrid 1989, p. 32.

²⁸ Cfr. M. LAFFRANQUE, *Les Idées esthétiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris 1967, n. 7, pp. 87-88, che ne segnala tre: «la Casida de las palomas oscuras», «la Casida del sueño al aire libre» e «la Casida de la rosa».

²⁹ «[...] y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romances anónimos» (a Melchor Fernández Almagro, 5, in *Epistolario completo*, cit., p. 148). La *Casida del sueño al aire libre*, prima intitolata *jazmín, toro y niña* e datata nella Huerta de San Vicente 21 agosto 1931 (cfr. *Epistolario completo*, cit., p. 716n) potrebbe essere un buon esempio di come intende Lorca quel gioco delle bambine arabe.

³⁰ E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas arábigo-andaluces*, Plutarco, Madrid 1930. M. Laffranque segnala che molte di queste traduzioni erano già state pubblicate da García Gómez nel 1928 sulla «Revista de Occidente» (*Les Idées esthétiques de Federico García Lorca*, cit., p. 282). Miguel García-Posada sostiene che è la lettura della grande poesia araba di Al-Andalus a scatenare «la aparición de unos nuevos diseños estilísticos» (*Introducción* a F. GARCÍA LORCA, *Obras*, cit., II, p. 83).

orizzonte delle liriche del *Diwán*; una piccola prova della necessità dell'identificazione che opera tra la poetica del suo libro e il mito della città nasrīde viene da lui offerta nel 1935 a Barcellona, nella prima lettura pubblica di alcuni poemi del *Diwán*³¹, quando sottotitola l'opera *Poemas de Granada*, specificando un titolo che poteva suonare alle orecchie di molti eccessivamente misterioso o perfino incomprensibile.

Fra i suoi amici granadini, invece, già un anno prima Federico aveva dato notizia della struttura del libro spiegando

que él tenía compuesto, en homenaje a estos antiguos poetas granadinos, una colección de casidas y gacelas, es decir un *Diwán*, que del nombre de una huerta de su familia, donde muchas de ellas fueron escritas, se llamaría del *Tamarit*³².

Alla notizia precisa sullo schema compositivo del libro si aggiunge la spiegazione del titolo, inteso come esaltazione di quello spazio privato familiare e campestre della *huerta del Tamarit* dove il canzoniere trova forma: poemi di Granada incorniciati alcuni nella Granada profonda della Vega, altri in città. L'esaltazione di quello spazio intimo come ambito favorevole per la creazione poetica porta con sé il suo uso ideale come materiale per la ricreazione dei generi classici della poesia araba in chiave contemporanea, senza nulla concedere all'esotismo, né ad una impossibile *imitatio* ossessionata da vani storicismi o da incompatibili calchi strofici.

La valorizzazione della radice orientale del libro avviene dalla sua titolazione, con la prima adozione della voce *diwán*, in ambito letterario

³¹ La lettura avvenne «a modo de fin de fiesta» dopo la conferenza *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre* (I. GIBSON, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, cit., p. 536); conferenza che versava sulla ciclicità del tempo ritmato dalla musica popolare cantata per le strade di Granada.

³² La notizia arrivò durante la cena dopo la lettura di *Yerma* ai suoi amici e in risposta ad un progetto editoriale di García Gómez, il quale lo racconta così: «En la conversación, cargada de electricidad, sonaban con frecuencia las tres aes de Granada. Y – hablando, hablando – tras nuestra imagen de la ciudad actual iba surgiendo – como en esas figuras de las geometrías donde las aristas ocultas se señalan con líneas de puntos – la idea de otra pretérita Granada, purificada en la hipótesis, donde otras gentes cantaban en otra lengua al son de otras guitarras. Cambiando proyectos literarios, yo le decía a Lorca que mi propósito era dedicar un libro a un magnate árabe – Ibn Zamrak – cuyos poemas han sido publicados en la edición de mayor lujo que el mundo conoce: la propia Alhambra, donde cubren los muros, adornan las salas y circundan la taza de los saltadores. Lorca nos dijo entonces que él tenía compuesto [...]» (E. GARCÍA GÓMEZ, *Nota al «Diwán del Tamarit»*, in F. GARCÍA LORCA, *Diwán del Tamarit...*, cit., p. 32).

ispanico³³. L'operazione echeggia quella compiuta da Goethe oltre un secolo prima ma, di fronte alla visione universale totalizzante del poeta tedesco – contenuta nei due aggettivi *west-östlicher* –, Lorca preferisce come determinativo il toponimo di un luogo di delizie, che, guarda caso, è un arabismo: Tamarit, nome della proprietà agricola dello zio Francisco García Rodríguez, molto vicina alla Huerta de S. Vicente dove i García Lorca villeggiavano, consente a Federico di coniare un titolo paradossalmente esterno e ricevuto nella lingua. Il significato di palma dattilifera che la voce nasconde incorpora al titolo il simbolo più comune e stereotipo delle rappresentazioni dell'Oriente islamico nobilitato qui dalla sua emigrazione nel toponimo³⁴.

La bipartita divisione del canzoniere in *gacelas* e *casidas* – voci già utilizzate per definire composizioni proprie dai modernisti spagnoli e da alcuni poeti contemporanei e amici di Lorca³⁵ – completa l'architettura nominalistica del canzoniere come un omaggio alla tradizione arabo-persiana, dalla quale si scelgono i due generi poetici più illustri.

Lorca lascia da parte le esigenze metriche che quel tipo di composizioni ha nella lirica araba ma concede un'attenzione speciale alle dimensioni del *ghazal*, forse tenendo in conto le caratteristiche fondamentali di es-

³³ *Diván* è raccolto già nel *Dizionario de Autoridades* (1732) nella sua accezione politico-amministrativa: «Supremo Consejo que determina las cosas de Estado ú de Justicia entre los Turcos, el qual tiene dentro del Serrallo en la Sala llamada assí también [...]» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Edición facsimil, D-Ñ, Gredos, Madrid 1990, p. 316).

³⁴ Alla radice araba per datteri, TMR, si aggiunge un suffisso che indica abbondanza. L'attenzione per i valori fonici di questo toponimo è confermata dal commento del poeta, il quale sostiene in una occasione che suo zio aveva l'indirizzo più bello del mondo: «Huerta del Tamarit, término de Fargüi, Granada» (I. GIBSON, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, cit., p. 494, che riporta una conversazione con Matilde García Picossi, cugina del poeta e proprietaria del Tamarit).

³⁵ Il libro di versi *Los panales de oro* di Villaspesa include come sezioni le «Kasidas del reino interior» e le «Gacelas de antaño», ma nel 1927 anche Fernando Vilalón intitola «Gacelas» alcuni componimenti del suo libro *Romances del 800* e Joaquín Romero Murube scrive «Gacelas» e una «Kasida del olvido». Cfr. A.A. ANDERSON, *Lorca's Late Poetry: A Critical Study*, Cairns, Leeds 1990, p. 18. La voce *casida* non era ancora raccolta nell'edizione del *Diccionario* de la Real Academia del 1884; è definita «cierta composición poética árabe y persa, tomado por vía culta del ár. *Qasida* [...]» (J. COROMINAS e J.A. PASCUAL, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid 1987, I, p. 909). Non così *gacela* che è documentata in castigliano già nel 1570 e, nella variante *algazel*, dal secolo XIII nei *Libros de Astronomía* di Alfonso X nella accezione corrente definita da Corominas-Pascual «especie de antílope africano y asiático» (ivi, III, p. 12).

so, ben riassunte da Noroña³⁶ – ma che a lui, studente di arabo a Granada (malgrado la sua svogliatezza³⁷) e amico di arabisti, dovevano essere note anche per altre vie –. Tali caratteristiche riguardano, oltre alla tematica (specialmente erotica), la divisione in distici e il numero di questi (più di quattro e meno di quindici). La critica lorchiana è unanime sulla divisione operata dal poeta tra *gacelas* e *casidas* che, dopo spostamenti vari tra i due raggruppamenti³⁸, risulta molto attenta ai temi: *gacelas* di contenuto amoroso, *casidas* di varia ispirazione salvo quella amorosa.

Aldilà della tematica, alcuni critici avvertono una certa affinità in ambito formale: il ritmo lento dei testi del *Diwán*, che Marie Laffranque ha segnalato come una volontà cosciente di recuperare l'andamento tipico della lirica araba³⁹, è un'interpretazione in senso lato dei valori musicali di quella.

Ma dove il poeta compie l'omaggio è nei materiali che costruiscono la sfera dell'immagine o nell'abbondante uso di metafore che alle volte coprono versi interi e, soprattutto, nella creazione di uno spazio simbolico, di scala contemporaneamente minima e planetaria, identificabile con il giardino-orto della tradizione arabo-andalusa e celebrante luoghi e *topoi* della la città nasride.

È identificabile con il primo di questi spazi, lo scenario bianco di calce e odorante di gelsomini, dove avviene l'incontro con l'amante nella *Gacela del amor imprevisto* che apre il libro:

Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

³⁶ G. MARÍA DE NAVA (Conde de Noroña), *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, ed. de Santiago Fortuño, Hiperión, Madrid 2003, p. 249.

³⁷ È famosa la sua lettera all'amico Antonio Gallego Burín scritta in agosto del 1920 dove chiede di essere consigliato per riuscire a superare alcuni esami e portare a termine la laurea in Lettere e Filosofia: «[...] Y el hebreo y el árabe ¿Son fáciles de camelo con Navarro? (¿Cuándo sabré hebreo ni árabe? ¡Me deben aprobar inmediatamente!)» (F. GARCÍA LORCA, *Epistolario completo*, cit., p. 78). Cfr. I. GIBSON, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, cit., pp. 147-148.

³⁸ Cfr. A.A. ANDERSON, *Lorca's Late Poetry*, cit., pp. 25-26.

³⁹ La studiosa sottolinea l'importanza che acquista il ritmo tranquillo e il verso lungo nelle liriche lorchiane; ritmo e verso che tradurrebbero al sistema strofico ispanico la monotonia sognante della metrica araba: M. LAFFRANQUE, *Les Idées esthétiques de Federico García Lorca*, cit., p. 283; Mario Hernández conferma tale punto di vista soffermandosi spesso sul valore di questa andatura lenta nella ricca introduzione alla sua edizione del *Diwán*.

Mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente
mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura enemiga de la nieve.

Entre yeso y jazmines, tu mirada
Era un pálido ramo de simientes.
Yo busqué para darte por mi pecho
Las letras de marfil que dicen «siempre.

Siempre, siempre», jardín de mi agonía,
tu cuerpo fugitivo para siempre,
la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

(II, p. 335)

I corpi degli amanti archiviano ora segni appartenenti alla tradizione culturale mediorientale: i cavalli persiani miniaturizzati con i quali sogna l'amato, la *mise en abîme* del suo essere giardino nel giardino, le lettere d'avorio che l'io poetante cerca in sé per rendere immortale l'incontro, sono i frutti di una metamorfosi che introietta carnalmente (ma anche psichicamente) quei segni. La cintura che, al centro della composizione, concentra il desiderio, oltre ad essere spesso in Lorca una metonimia dell'area genitale⁴⁰, è uno dei *topoi* dedicati a frammenti del corpo tra i più stimati nella tradizione lirica arabo-ispánica:

Su talle flexible era una rama que se balanceaba sobre el montón de arena de su cadera, y de la que cogía mi corazón frutos de fuego⁴¹.

Intorno a questo lessema, verso il quale l'intera composizione confluisce in un trionfo d'immagini cosmiche, Lorca costruisce la *Gacela de la terrible presencia*, seconda lirica del canzoniere:

Yo quiero que el agua se quede sin cauce.
Yo quiero que el viento se quede sin valles.

⁴⁰ A.A. ANDERSON, *Lorca's Late Poetry*, cit., pp. 33-34.

⁴¹ MERUÁN B. ABDERRAMÁN EL TALIC (principe omeya morto nel 1009), *La hermosa en la orgía*, in E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas árábigo-andaluces*, cit., n. 20, pp. 64-65.

Quiero que la noche se quede sin ojos
Y mi corazón sin la flor del oro

Que los bueyes hablen con las grandes hojas
Y que la lombriz se muera de sombra.

Que brillen los dientes de la calavera
Y los amarillos inunden la seda

Puedo ver el duelo de la noche herida
Luchando enroscada con el mediodía.

Resisto un ocaso de verde veneno
Y los arcos rotos donde sufre el tiempo.

Pero no me enseñes tu limpio desnudo
Como un negro cactus abierto entre juncos.

Déjame en un ansia de oscuros planetas
pero no me enseñes tu cintura fresca!

(II, p. 336)

Irresistibile eros che si concentra nella visione dell'amato, nella sua nudità esibizionista, traduzione di quell'altra (che García Gómez sceglie come portico della sua antologia) scritta dal re al-Mu'tamid di Siviglia ⁴²:

¡Cuántas veces, junto a un recodo del
río, pasé la noche en la deliciosa
compañía de una doncella, cuyos brazale-
tes semejaban las curvas de la corriente!

Al quitarse el manto, descubría su talle,
florecente rama de sauce. ¡Qué bello
abrirse del capullo para mostrar la flor!

Lorca recupera i motivi dell'acqua in movimento e della «nocturnidad» che avvolge gli incontri e soprattutto il sistema di metafore vegetali riguardanti il corpo dell'amata/o, integrando la pianta più aggressiva della flora granadina (il cactus) nel vastissimo catalogo botanico della tradizione arabo-andalusa: la scelta antitetica di Lorca dà nuova vita a un «tópico uni-

⁴² ALMOTÁMID DE SEVILLA (1069-1091), *Junto al río*, in *ivi*, p. 39.

versal de la poesía árabe»⁴³ senza che la violenza dell'immagine rompa il legame con quella tradizione; essa è, anzi, in armonia con l'intenso tono drammatico e agonico della composizione ma l'io poetante e il suo interlocutore sono ancora inseriti nello stesso orizzonte paesistico dei vecchi poeti di al-Andalus; la predilezione per la cactacea intensifica soltanto una tendenza ad incorporare elementi vegetali non gentili, presente già nella tradizione arabo-andalusa, come la canna che metaforizza lo stesso motivo della vita snella nella *Casida de las estrellas*⁴⁴.

In questo ed altri casi⁴⁵ Federico utilizza sintagmi procedenti da quei materiali lirici di al-Andalus e, spesso, inverte il senso che quelli avevano nella vecchia serie letteraria; esalta quella tradizione usando voci con identico campo simbolico ma le abbandona in mezzo ad un universo nuovo che impedisce loro di funzionare come in passato. Non nega il valore di quelle costellazioni ma, circondandole da altre (tante) nuove, le soffoca.

Alla stessa stregua sono trattati temi e motivi procedenti da quel vecchio fondo, come nella *Gacela del amor desesperado*:

⁴³ Cfr. M. HERNÁNDEZ, *Introducción a F. GARCÍA LORCA, Diván del Tamarit...*, cit., pp. 36-37.

⁴⁴ ABENHÁNI DI ELVIRA (morto nel 973) *Casida de las estrellas*, in E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas árabe-andaluces*, cit., n. 38, pp. 84-85. Anch'essa appare governata dalla poderosa cosmicità notturna e sottomessa ad un simile processo di antropomorfismo: «¡Qué bella aquella noche! Desde que|nos envió depra a su mensajero,|la pasamos contemplando a los Gemelos|del Zodíaco en sus orejas, como pendientes. |Y la pasó también con nosotros un co-|pero que se rebelaba contra la oscuridad|de su rostro, candela de aurora, a la que|no hay que despabilar y que no se apaga. |Había en su voz un dejo nasal como el|run-rún de la gacela: era fragante; la mo-|licie hacía ligero su *talle* mientras el licor|hacía pesados sus párpados de abundantes|pestañas. |El temblor del vino no le dejó mano,|ni la vejación de curvarse para llenar|vasos, *cintura*. |Diríase que sus *caderas* eran un montón|de *arena* sobre el que se cimbreaba la *caña*|del *talle*: ¿Es que no conocéis la caña y el|montón de *arena*?». Ma già nel *Romancero gitano* Lorca introduce l'agave nel *Romance sonámbulo*.

⁴⁵ Simile è il caso del mirto con cui si chiude la *Gacela del amor con cien años*: «Suben por la calle|Los cuatro galanes| |ay, ay, ay, ay. | |Por la calle abajo|Van los tres galanes, | |ay, ay, ay. | |Se ciñen el *talle*|Esos dos galanes, | |ay, ay. | |Cómo vuelve el rostro|Un galán y el aire! | |Ay. | |En los arrayanes|Se pasea nadie» (II, p. 346), della quale Mario Hernández ha scritto che «el arrayán perenne (calificativo que no se usa, pero que añade un sobreentendido dramatismo al poema) sirve de escenario y contrapunto al paso y desvanecimiento de los cuatro galanes del segundo verso. ¿Mera ambientación inspirada en los jardines de la Alhambra? Aunque ésta fuera la única raíz, y aparte del genial acierto de esa gacela, el arrayán constituye un elemento vegetal común en la poesía árabe-andaluza» (*Adivinación de lo oriental en García Lorca. En torno al «Diván del Tamarit»*, in «Guadalimar», IV, 33, junio 1978, pp. 39-41, p. 41).

La noche no quiere venir
para que tú no vengas
ni yo pueda ir.

Pero yo iré
aunque un sol de alacranes me coma la sien.
pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal.
El día no quiere venir
para que tú no vengas
ni yo pueda ir.

Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel.
Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por tí muera
y tú mueras por mí.

(III, p. 337)

L'impeccabile struttura parallelistica ⁴⁶ sdoppia il tema dell'incontro notturno degli amanti, frequente nella lirica *andalusi* sia come celebrazione del convegno ⁴⁷ sia come lamento per la sua negazione ⁴⁸.

Il nuovo divano registra la poderosa energia del mancato incontro causato da attori cosmici (presenti anche nel poema di Abenzeitún) che condurranno alla morte degli amanti. Ma la proliferazione di motivi-impe-

⁴⁶ Cfr. Miguel García-Posada, in F. GARCÍA LORCA, *Obras*, cit., II, p. 88.

⁴⁷ *La visita de la amada* di Ibn Hazm de Córdoba lo ricama così: «Viniste a mí un poco antes de que los|cristianos tocasen las campanas,|cuando la media luna surgía en el cielo,|como la ceja de un anciano cubierta|casi del todo por las canas, o como la de-|licada curva de la planta del pie.|Y, aunque era de noche, con tu venida|brilló en el horizonte el arco del Señor,|vestido de todos los colores, como la cola|de los pavos reales» (E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas árabe-andaluces*, cit., n. 23, p. 69).

⁴⁸ È il caso del frammento de la *Casida Nunía* di Abenzeitún de Córdoba: «Alejados uno de otro, mis costados|están secos de pasión por tí, y en|cambio no cesan mis lágrimas...|Al perderte, mis días se han cambiado|y se han tornado negros, cuando contigo|hasta mis noches eran blancas...|Diríase que no hemos pasado juntos la|noche, sin más tercero que nuestra propia|unión, mientras nuestra buena|estrella ha-|cía bajar los ojos de nuestros censores:|Eramos dos secretos en el corazón de las|tinieblas, hasta que la|lengua de la aurora|estaba a punto de denunciarnos» (ivi, n. 25, p. 71).

dimenti alla loro unione (molto ben distribuita dall'ordine parallelistico) ripropone con reiterazione il tema della visita, tanto delicatamente esposto da Ibn Hazm, e include il motivo del passaggio dalla notte al giorno come nemico degli amanti, raccolto anche nel frammento di Abenzeidún.

La *gacela* lorchiana appare però dominata angosciosamente dal problema del tempo ⁴⁹ che, intrecciato al tema della visita dell'amante, nutre anche altri testi dell'antologia di García Gómez, ed è la sospensione di esso («ni el día ni la noche quieren venir») a provocare la morte, intesa come presenza che occupa la negazione del tempo e del movimento.

L'insidia o la presenza ingombrante della morte attraversano il *Diwán* con una forza che capovolge il senso di simboli di vita come l'acqua, presente con un campo semantico amplissimo in tutta la tradizione lirica islamica, ora protagonista di motivi molto diversificati all'interno di uno stesso componimento: il loro accumulo connota, ad esempio, la *Gacela del niño muerto* dove l'acqua intima di Granada, compagna di quel sentimento di struggente perdita che costituisce il tratto più caratterizzante della città, e l'acqua assassina proveniente da fiumi o da temporali ⁵⁰, sono strumenti di un disordine cosmico molto lontano dal piacere della contemplazione che gli stessi motivi procuravano nel vecchio sistema ⁵¹.

⁴⁹ Problema dominante nel poema *Reproche* del califfo Abderrahmán V Almotádhir: «Las noches son para mí más largas | desde que te empeñaste en alejarme | de tu lado, | ¡oh, gacela que demora la | ejecución de | la promesa y que no cumple la palabra | que me dió! | ¿Es que has olvidado el tiempo en que | pasábamos la noche juntos, sobre un le- | cho de rosas, | mientras las estrellas del horizonte bri- | llaban como perlas sobre lapizlázuli?» (ivi, n. 19, p. 63).

⁵⁰ «Todas las tardes en Granada | todas las tardes se muere un niño. | todas las tardes el agua se sienta | a conversar con sus amigos. | Los muertos llevan dos alas de musgo. | el viento nublado y el viento limpio | son dos faisanes que vuelan por las torres | y el día es un muchacho herido. | No quedaba en el aire ni una brizna de alondra | cuando yo te encontré por las grutas del vino. | no quedaba en la tierra ni una miga de lumbré | cuando te ahogabas por el río. | Un gigante de agua cayó sobre los montes | y el valle fue rodando con perros y con lirios. | tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, | era, muerto en la orilla, un arcángel de frío» (V, p. 339).

⁵¹ Si veda in questo frammento del poema *El valle de Almería* di Abensáfar de Almería (s. XII), dove il poeta parla con un suo amico: «[...] ¿No ves cómo el río se emociona? Suena | el aplauso de su murmullo debajo de los | árboles que se balancean sobre él. | Como danzaderas a quienes las flores | sirven de collares, | y dejan caer sobre las láminas del agua | las mangas de sus ramas, para después le- | vantárlas de encima de perlas esparcidas. | El céfiro arruga en escamas la superficie | De la corriente, como una coraza de plata, | o un sable o una lima» (E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas arábigo-andaluces*, cit., n. 46, pp. 96-97). Ma anche il temporale è solo un sontuoso spettacolo nella breve composizione intitolata, appunto, *La tormenta* di Abénxohaid de Córdoba: «Cada flor abría en la oscuridad su boca, | buscando las ubres de la lluvia fecunda. | Y los ejércitos

Ma a volte, la contemplazione è recuperata da Lorca come ultimo stadio di un'esplorazione disperata della città sotterranea; è il caso del delirio che trionfa nella *Casida del herido por el agua* dove «el Poeta, dinámico, activo, poseído de incontenible ímpetu goza – aterrado – del mágico maleficio del agua»⁵²:

Quiero bajar al pozo
Quiero subir los muros de Granada
Para mirar el corazón pasado
Por el punzón oscuro de las aguas.

El niño herido gemía
Con una corona de escarcha.
Estanques, aljibes y fuentes
Levantaban al aire sus espadas.
¡Ay qué furia de amor! ¡Qué hiriente filo!
¡Qué nocturno rumor! ¡Qué muerte blanca!
¡Qué desiertos de luz iban hundiendo
los arenales de la madrugada!
El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.
Un surtidor que viene de los sueños
lo defiende del hambre de las algas.
El niño y su agonía frente a frente
eran dos verdes lluvias enlazadas.
El niño se tendía por la tierra
y su agonía se curvaba.

Quiero bajar al pozo
quiero morir mi muerte a bocanadas
quiero llenar mi corazón de musgo
para ver al herido por el agua.

(II, p. 351)

Acque della Granada nasride che feriscono e uccidono con armi bianche: punteruoli, spade⁵³. Acque che attirano il poeta verso la morte intesa

de las negras nubes, car-|gadas de aguas, desfilaban majestuosamente, | como tropas etíopes, armadas con los sables | dorados del relámpago» (ivi, n. 27, p. 73).

⁵² E. GARCÍA GÓMEZ, *Nota al «Diwán del Tamarit»*, cit., p. 57.

⁵³ Se nell'antologia *andalusí* le armi penetrano nelle acque – «las luces de las candelas brillan como luceros, y sus reflejos parecen lanzas hundidas en el río» del cadí di Jerez Abenlobbal (morto nel 1284) (*Fiesta en el río*, n. 12, p. 52) – ora sorgo-

come contemplazione e conoscenza amorosa (*guardare e vedere* al «herido por el agua»). Ma la città addormentata nella gola del bambino conserva lo zampillo che, nato dal sogno, lo salverà dalla decomposizione, dall'oblio. Il fiotto verticale dell'acqua – che signoreggia i giochi delle fontane dei palazzi mori di Granada⁵⁴ – preserva ora il corpo infantile dalle alghe divoratrici, mantiene la sua forma, salva la sua armonia.

Apoteosi dell'acqua che corona un'idea di Federico nata nel 1922, quando, in una lettera al suo amico Melchor Fernández Almagro, espone un progetto poetico su «las meditaciones y alegorías del agua» la cui elaborazione costituirebbe un ponte tra Occidente e Oriente:

Veo un gran poema entre oriental y cristiano-europeo, del agua; un poema donde se cante en amplios versos o en prosa muy rubato la vida apasionada y los martirios del agua. Una gran Vida del Agua, con análisis detenidísimos del círculo concéntrico, del reflejo, de la música borracha y sin mezcla de silencio que producen las corrientes. El río y las acequias se me han entrado [...] Yo quisiera que Dios me diera fuerzas y alegría bastantes ¡Oh, sí, alegría! Para escribir este libro que tan bien veo, este libro de devoción para los que viajan por el desierto [...]»⁵⁵.

Capitoli sciolti di questo libro mai scritto sarebbero la *Casida del herido por el agua* ma anche il finale del *Romance sonámbulo* («Sobre el rostro del aljibe se mecía la gitana. | Verde carne, pelo verde, | con ojos de fría plata. | Un carámbano de luna, | la sostiene sobre el agua») o la *Niña abogada en el pozo* di *Poeta en Nueva York*, variazioni tutte sul tema dell'acqua distruttrice; anche nella *Baladilla de los tres ríos* che apre il *Poema del cante jondo* (1921), i fiumi di Granada sono costituiti essenzialmente di pianto e morte e la città è elemento strutturante del paesaggio acquatico nelle liriche *País* e *Temblor* appartenenti alla *Suite del agua* (1923).

Ma nella lunga confidenza di Federico al suo amico Melchorito (così lo chiama spesso nelle lettere) il dato importante è l'acqua vista come l'elemento unificatore di tradizioni diverse, tema capace di legare in un solo poema Oriente ed Europa. La continua presenza dell'acqua nel *Diwán del Tamarit* invita a pensare che in questo libro Lorca recuperi e realizzi la

no da esse potenziando la capacità distruttrice di quella spada di Abenabad in cui si trasformava il fiume dell'*Elogio de Almotámid*.

⁵⁴ Fiotto simbolo di tutta la civiltà *andalusí*, come mostra la composizione *El surtidor* del poeta sivigliano Abenráyia (s. XIII): «Qué bello el surtidor, que apedrea al cielo con estrellas errantes, que saltan como ágiles acróbatas [...]» (n. 10, p. 50).

⁵⁵ A Melchor Fernández Almagro, 7, in *Epistolario completo*, cit., pp. 155-156.

sua vecchia idea. L'identità di Granada, allo stesso tempo orientale ed europea, fa quagliare quel progetto che trova ora l'oggetto cercato. La conformazione geografica e storico-culturale della città offre innumerevoli forme di vita dell'acqua che il poeta recupera creando una dimensione liquida lungo il canzoniere (dei 21 poemi, 10 sono dedicati all'acqua o si nutrono di motivi acquatici).

Se questi pochi elementi esaminati consentono di definire il *Diwán* come un libro organico dedicato al mito di Granada, la levità con cui vengono utilizzati dà ragione di tale mito come visto «di profilo»⁵⁶. Nello schizzo che Lorca realizza dell'orizzonte spirituale della città la sensibilità nasconde ha depositato materiali ma ha anche educato lo sguardo del disegnatore. Di quella realtà il poeta prende molte immagini e molti simboli (la campana della Vela, la porta di Elvira, il pianto, il dominio dell'acqua, l'edera, il mirto, le banderuole...) mentre altri procedono da letture poetiche o critiche, dalla sua competenza come studente in Granada cresciuto nell'ambiente degli arabisti della Facoltà di Lettere, e, in generale, dalla sua esperienza appassionata della città e del territorio circostante. Gli uni e gli altri costituiscono i materiali che la tradizione islamica, così come la percepiva Lorca, apporta al suo sistema poetico. La presenza di tanti elementi procedenti da quella tradizione e il processo di condensazione e di stilizzazione che soffrono ha molto a che vedere con il tragitto estetico che separa la poetica del *Diwán del Tamarit* da quella di *Poeta en Nueva York*. Rinchiuso nel suo spazio delle origini Lorca torna ora ai grandi temi dell'amore e della morte (dall'amore omosessuale alla vita dei morti) tentando di incastrare la tensione tremenda del suo mondo poetico newyorkese nel piccolo stampo granadino. Ci riesce e quel mondo mitico antico entra così nella modernità.

⁵⁶ L'espressione, riferita a Góngora, è dello stesso Lorca: «[Góngora] procede por alusiones. Pone a los mitos de perfil y a veces sólo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas» (*La imagen poética de don Luis de Góngora*, in F. GARCÍA LORCA, *Obras*, cit., VI, p. 237).